

The background of the slide features several overlapping, curved film strips. The strips are a light brown or tan color, and each frame contains a yellow circular icon. The strips are arranged in a way that creates a sense of depth and movement, with some strips appearing more prominent than others. The overall effect is a stylized representation of cinema.

III.

**EL CINE
MEXICANO**

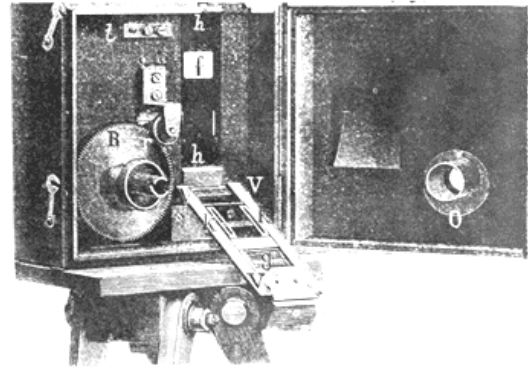
Permítaseme una pequeña incursión en la historia del cine para aclarar mis ideas al respecto. Entiendo que el cine nació para dar cumplimiento a un secular anhelo del ser humano: el de reproducir la realidad tal como la percibe. Desde hace siglos y siglos el hombre ha tratado de perpetuar el mundo que le rodea en la forma más integral y completa posible, buscando en cierto modo, perpetuarse a sí mismo. (García Riera, 1960).

3.1 EL CINEMATÓGRAFO LUMIERE EN MÉXICO

Señala D. Emilio García Riera (1986) que “a finales de julio de 1896, Gabriel Veyre llegó en tren a la Ciudad de México proveniente de Nueva York. Era la primera vez que visitaba América y entre su equipaje traía un artefacto mecánico de nombre impronunciable: el Cinematógrafo Lumière”.

Embelesado con el invento, Veyre, de 25 años se alió a los Lumière:

Veyre se había incorporado a las filas del ejército de camarógrafos comandado por los hermanos Louis y Auguste Lumière, en Lyon. Cerca de doscientos jóvenes, provenientes de toda Francia, Italia, Suiza y España, se entrenaban afanosamente en los misterios de la filmación, revelado y proyección de las "vistas animadas". Desde diciembre del año anterior, estas "vistas" constituían el nuevo espectáculo en las capitales europeas, y estaban dispuestos a llevar su invención a todos los rincones del mundo civilizado. (García Riera, 1986).



Louis y Auguste Lumière; y el invento

El presidente Díaz, de inmediato, trajo el invento a México, vía la embajada de Francia en el país. El cine llegó a México casi ocho meses después de su triunfal aparición en París. La noche del 6 de agosto de 1896, el Presidente Porfirio Díaz, su familia y miembros de su gabinete vieron con asombro las imágenes en movimiento que dos enviados de los Lumière proyectaban en uno de los salones del Castillo de Chapultepec. El éxito del nuevo medio de entretenimiento fue inmediato. Don Porfirio había aceptado recibir en audiencia a Claude Ferdinand Bon Bernard (quien poseía los derechos de explotación y venta del invento en México y países del Sur) y a Veyre, por su interés en el novedoso aparato. El gusto por lo francés, fomentado por Díaz, auguraba una buena acogida para el cinematógrafo Lumière.

Después de su lanzamiento, el Cinematógrafo fue presentado al público el 14 de agosto, en el sótano de la Droguería "Plateros", en la calle del mismo nombre (hoy calle Madero) de la ciudad de México. El público abarrotó el sótano del pequeño local -curiosa repetición de la sesión del sótano del café parisino donde debutó el Cinematógrafo- y

aplaudió fuertemente las "vistas" mostradas por Bernard y Veyre. La Droguería "Plateros" se convirtió, al poco tiempo, en la primera sala de cine de nuestro país: el "Salón Rojo". A continuación, unas líneas de la carta que envió Veyre a su madre, comunicándole el éxito del invento:

¡Ya está! Desde ayer, 15 de agosto, funcionamos. Anteayer dimos nuestra primera representación. Para esta noche dedicada a la prensa tuvimos más de 1,500 invitados a tal punto que no sabíamos dónde colocarlos. Sus aplausos y sus bravos nos permiten vislumbrar un gran éxito. Cada uno gritaba muy bonito (en español en el texto), es decir, qué bello, qué bello. Las mujeres sobre todo, las mouchaires, como diría Joseph, y los moutchachos, los niños, aplaudían a ultranza. En pocas palabras, una noche de estreno espléndida. (Benítez, 1996)



Gabriel Veyre, portada de su compilación de cartas y a la derecha, vestido de charro.

Don Luis G. Urbina, en “El Universal” del 23 de agosto de 1896, apenas dos semanas después de la premier en el Castillo de Chapultepec escribió: “A este aparato que trata como sus rivales de entretenernos con la reproducción de la vida, le falta algo también: quizá con el tiempo adquiriera sonido. En su mano está adquirirlo. Puede trabar amistad con el fonógrafo y pedirle auxilio”. (Guillén, 2002)

Las calles de San Francisco y Plateros, se llenan de un gentío pobre, popular, de los bajos fondos [...] la multitud, que se divirtió al aire libre, embobada durante una hora frente a la pantalla por cuyo blanco lienzo pasaron sugerentes anuncios coloridos y entretenidas fábulas gráficas. Es de ver noche por noche la avenida Juárez henchida de muchedumbre atenta. El cinematógrafo atrae al pueblo, lo seduce, lo hipnotiza, con sus cuadros de viviente fotografía, en los cuales se desarrollan escenas cómicas y grotescas, episodios teatrales y dramáticos, románticas historias de amor, aventuras de viajes milagrosos y sutiles e inocentes cuentos de niños. (Guillen, 2002)

Veyre se fascinó con la cultura mexicana. Lo demostró en más de una veintena de “proto-filmes” y hasta se vistió de charro. Sus cintas mostraron el folclor mexicano, lo “exótico” de las costumbres, las escenas costumbristas y detalles curiosos del México de fines de siglo.

Sobre la competencia que representó el aparato inventado por Edison, competencia directa del cinematógrafo francés, García Riera (1986) apunta:

México fue el primer país americano que disfrutó del nuevo medio, ya que la entrada del Cinematógrafo a los Estados Unidos había sido bloqueada por Edison. A principios del mismo 1896, Thomas Armant y Francis Jenkins habían desarrollado en Washington el Vitascope, un aparato similar al cinematógrafo. Edison había conseguido comprar los derechos del Vitascope y pensaba lanzarlo al mercado bajo el nombre de Biograph. La llegada del invento de los Lumière significaba la entrada de Edison a una competencia que nunca antes había experimentado. Brasil, Argentina, Cuba y Chile fueron también visitados por enviados de los Lumière entre 1896 y 1897. Sin embargo, México fue el único país americano donde los franceses realizaron una serie de películas que pueden considerarse como las que inauguran la historia de nuestro cine. (García-Riera, 1986).

Se puede considerar a Díaz como el primer "actor" del cine mexicano. La primera película filmada en nuestro país, *El Presidente de la República paseando a caballo en el Bosque de Chapultepec* (1896) resultaba indicativa de otra característica del nuevo invento: mostrar a los personajes famosos en sus actividades cotidianas y oficiales. A esta cinta se aúna la de Enrique Rosas, denominada *Fiestas presidenciales en Mérida*, que "cubría" la visita del presidente a la zona del Mayab.

Durante 1896, Bernard y Veyre filmaron unas 35 películas en la ciudad de México y Guadalajara. Entre otras cosas, los franceses mostraron a Díaz en diversos actos, registraron la llegada de la Campana de Dolores al Palacio Nacional, y filmaron diversas escenas folclóricas y costumbristas que muestran ya una tendencia hacia el naturalismo que acompañaría al cine mexicano a lo largo de su historia. El mismo año llegó también el

Vitascope norteamericano; sin embargo, el impacto inicial del Cinematógrafo francés había dejado sin oportunidad a Edison de conquistar al público mexicano.

Según Guillén (2003), el surgimiento de los primeros cineastas mexicanos no obedeció a un sentido nacionalista, sino más bien al carácter primitivo que tenía el cine de entonces: películas breves, de menos de un minuto de duración, que provocaban una necesidad constante de material nuevo para exhibir. Al irse Bernard y Veyre, el material traído por ellos de Francia y el que filmaron en México fue comprado por Bernardo Aguirre y continuó exhibiéndose por un tiempo.

Sin embargo, "las demostraciones de los Lumière por el mundo cesaron en 1897 y a partir de entonces se limitaron a la venta de aparatos y copias de las vistas que sus enviados habían tomado en los países que habían visitado" (García Riera, 1986:19). Esto provocó el rápido aburrimiento del público; las escenas ya habían sido vistas. El surgimiento de la ficción se imponía como una necesidad del invento. Otros inversionistas interesados en la novedad del cinematógrafo, compraron estas primeras películas para exhibirlas en provincia. Pronto, los inventores se dedicaron a producir en serie, olvidándose de generar materiales para los públicos, cada vez más ávidos. Surgen en México, antes de terminar el siglo, los primeros realizadores de una incipiente ficción, como Salvador Toscano.

En 1898 se inició como realizador el ingeniero Salvador Toscano, quien se había dedicado a exhibir películas en Veracruz. Hombre ligado al régimen porfirista, económicamente bien posicionado, logró testimoniar los últimos momentos de la dictadura

y atestiguar el inicio de la Revolución. Su labor es una de las pocas que aún se conservan de esa época inicial del cine.

Toscano testimonió con su cámara diversos aspectos de la vida del país durante el Porfiriato y la Revolución. Su labor dentro del cine, inicia el género documental, que posteriormente sucumbirá ante la ficción cinematográfica. El archivo Toscano, con material único sobre el porfiriato y la contienda revolucionaria, constituye uno de los acervos fílmicos más importantes del país. Carmen Toscano, su hija, recogería los momentos más destacados de su obra en la cinta *Memorias de un mexicano*, en 1950. Otros cineastas de esa primera época fueron: Guillermo Becerril, los hermanos Stahl y los hermanos Alva, de principios del siglo XX y Enrique Rosas, realizador del gran documental sobre el viaje de Porfirio Díaz a Yucatán: *Fiestas presidenciales en Mérida* (1906). Este filme fue, sin duda, el primer largometraje mexicano, de género documental todavía.

En los primeros años del cine, su primera década, el debate entre la novedad propia del invento, sus enormes posibilidades como registro visual, pusieron sobre la mesa –de sus inventores y de los interesados en su permanencia- la necesidad inmanente de replantear los deseos y aspiraciones de los inventores y de sujetos relacionados con la naciente industria. Europa, Estados Unidos y otros países ya lo habían comprobado: el cinematógrafo hacía posible el traslape de la realidad a la pantalla, podía servir enormemente como memoria visual con movimiento, más allá de la fotografía, pero no era suficiente. Ya en Francia, George Méliès, opinaba al respecto: “es posible, con el cinematógrafo, no solo copiar la realidad, sino de recrearla y hasta falsearla” (Elena, 2002). La apuesta por la ficción termina por impactar al cine mexicano,

construyendo en esta primera etapa, la ficción como género creativo. Eran los primeros años del siglo XX.

3.2 LOS PRIMEROS FILMES DE FICCIÓN

El movimiento internacional del incipiente cine iniciado en Francia y continuado en Estados Unidos revolucionó la forma en que los públicos se relacionaron con el invento. Más allá de la novedad se encontraba la exigencia de un negocio rentable para los inversionistas y una gratificante experiencia para los públicos ávidos de las imágenes en movimiento. El año de 1906 es importante para el cine mexicano, pues inicia la distribución de cintas que ya se apegaban al esquema de la ficción. Surgieron los primeros cines como “templos de la diversión”: grandes salones con o sin techo; con pantalla o pared blanca y sillas o hasta sin ellas. Para 1907, en Orizaba, Manuel Noriega filmaba un argumento: *El San Lunes del valedor*.

La distribución de filmes era acaparada, en su mayoría por consorcios de distribuidores y exhibidores, entre los que sobresalieron P. Aveline y A. Delalande, en representación de la francesa Pathé-Freres y la Unión Cinematográfica. La actividad, sin normas claras de regulación se realizaba en forma desordenada e inconstante. Para 1909, Enrique Rosas filma, *El rosario de Amozoc* y *Don Juan Tenorio*. Cabe señalar, que el adormecimiento instalado por el régimen porfirista, hacía creer a la población que se vivía en paz y orden, por lo que estas primeras películas evadieron toda realidad conflictiva e invitaron al pueblo a “soñar”. Como apunta Martín-Barbero (2003), la aparición del cine en México fue un mecanismo para invitar al pueblo a “soñar su vida y a

vivir su mundo". La producción nacional evitó mostrar en la pantalla hechos desagradables.

Sin embargo, la Revolución marcó un gran paréntesis en la realización de filmes de ficción en México. Con la conclusión oficial del conflicto, en 1917, pareció renacer esta vertiente cinematográfica, ahora en la modalidad del largometraje. El trienio 1917-1920 hizo renacer la industria del cine de ficción en México gracias a la baja en la importación de filmes ocasionada por la Primera Guerra Mundial europea. Algunos autores como Ayala (1985) consideran a este período como una primera época de oro del cine silente mexicano de ficción.

La luz, tríptico de la vida moderna (1917) es el título del primer largometraje - oficial- del cine mexicano. Digo "oficial" porque pocos autores mencionan el trabajo de los yucatecos Carlos Martínez de Arredondo y Manuel Cirerol Sansores quienes un año antes filmaron *1810 ó ¡los libertadores de México!* (1916) probablemente el primer largometraje de ficción nacional. El hecho de haber sido filmado en Yucatán -junto con *El amor que triunfa* (1917)- lo ha relegado en contra de *La luz, tríptico de la vida moderna* (1917), filme realizado en la ciudad de México. Producida por el francés Max Chauvet, y dirigida probablemente por otro francés, J. Jamet, *La luz, tríptico de la vida moderna* (1917) ha sido atribuida al camarógrafo mexicano Ezequiel Carrasco, quien prolongó su carrera dentro del cine nacional hasta los años sesenta. Con un argumento que prácticamente era un plagio de la afamada *El Fuoco* (1915), el filme catapultó al estrellato nacional a la primera "diva" mexicana: Emma Padilla. Otros filmes famosos de esta primera Época de Oro fueron: *En defensa propia* (1917), *La tigresa* (1917) y *La soñadora*

(1917), producidos todos por la Compañía Azteca Films. Esta firma, fundada por la actriz Mimí Derba y por Enrique Rosas, constituyó la primera empresa de cine totalmente mexicana. Probablemente Derba haya sido la primera directora de cine nacional, si es cierto que dirigió *La tigresa* (1917). (García Riera, 1986).

Para Aviña (2004) el fin de la guerra revolucionaria dio apertura a los nuevos tratamientos filmicos, dentro de los que destacó el de Enrique Rosas, quien además de debutar como “corresponsal fílmico” durante el viejo régimen y durante la revolución da al mundo “la primera obra de culto del cine nacional: *El automóvil gris* (1919), el primer gran legado del cine mexicano al mundo” (Aviña, 2004:13). Con esta película, dividida en episodios, el cine mexicano se colocó a la altura de su primer competidor industrial, el naciente Hollywood, pues con este clásico del cine mudo “se ponía al tú por tú con los filmes hollywoodenses de aventuras y peligros y estaba basado en un hecho verídico que conmocionó a la opinión pública” (Aviña, 2004:15). *El automóvil gris* fue la última realización de Enrique Rosas, fallecido en 1920.

Los años entre 1920 y 1929 marcaron el renacer del espíritu europeo tras los horrores de la primera guerra; fueron también los años de gestación de nuevos movimientos ideológicos que llevarían al mundo a una nueva conflagración mundial: el nacimiento del nazismo y del fascismo, así como el fin de la década de los veinte estuvo marcada por la gran depresión económica de los Estados Unidos. Estos años, no representaron grandes logros para el cine nacional (Aviña, 2004; Sánchez-Ruiz, 2002) sino más bien fueron un revés para la producción nacional ante la avalancha de filmes producidos por Norteamérica y su capacidad de invadir mercados extranjeros como el de México.

En general, muy poco se puede rescatar del cine mudo mexicano de los veintes. Quizás lo más importante de esa década para nuestro cine fue la preparación que obtuvieron distintos actores, directores y técnicos mexicanos en el cine de Hollywood. La cercanía de Hollywood con nuestro país fue un factor importante que permitió la integración de varios compatriotas a la industria fílmica norteamericana. Dolores del Río, Ramón Novaro, Lupe Vélez y Lupita Tovar fueron algunos de los actores mexicanos que se codearon en esa época con los más famosos de Hollywood. La falta de sonido en el cine eliminaba la barrera del idioma. (García Riera, 1986).

1927 es un año importante para la cinematografía internacional, especialmente para la estadounidense. Alan Crossland, en el naciente pero sólido fenómeno hegemónico de Hollywood, consiguió con *El cantante de Jazz* (*The Jazz Singer*, 1927) dar al cine-espectáculo-empresa el elemento que lo afianzaría por el resto de la historia: el sonido. La posibilidad de diálogo y de música incidental y de fondo permitiría cerrar un proceso de comunicación que no logró acabar el cine silente. El proceso integraba a la audiencia con un mensaje claro, historias donde el drama o la acción fueron apoyadas con música y efectos sonoros que conectaron al público con el mensaje cinematográfico:

En México, señala Aviña (2002):

A pesar de que el sonido se incorporó al cine en 1927, no fue sino hasta 1931 cuando se realizó la primera cinta sonora mexicana: una nueva versión de *Santa*, dirigida por el actor español-hollywoodense Antonio Moreno, e interpretada por la

ya mencionada Lupita Tovar. De nueva cuenta, la primera en algo no lo fue totalmente. Antes de *Santa* (1931) se habían filmado varias películas con sonido sincronizado de discos (sonido indirecto). Estos intentos de cine sonoro no fueron populares en México, como tampoco lo habían sido experimentos similares en otras partes del mundo.

3.3 CINE MEXICANO ANTES Y DESPUÉS DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL



A partir de la década de los treinta, el cine nacional consolidaba sus géneros aportando cintas donde se exaltaban los temas nacionalistas como el revolucionario y el costumbrista: *El compadre Mendoza* (1934), *Vámonos con Pancho Villa*¹ y la primera versión de *Allá en el rancho grande*, de mediados de los treinta y de la mano de Fernando de Fuentes se han convertido en películas obligadas para el análisis del cine nacional de ficción. La consolidación de estudios de cine como “Clasa² Films Mundiales”, “Cinematográfica Grovas” y otras pioneras de la producción y distribución de películas nacionales. Productoras de grandes dimensiones, comparables con los de las compañías de nuestros vecinos estadounidenses.

Sobre la producción anterior a la II Guerra Mundial, expone García Riera (1986):

En 1933, el ruso-chileno Arcady Boytler filmó *La mujer del puerto* (1933) con Andrea Palma, película que contribuyó a la consolidación del personaje de la

¹ Fotograma de “*Vámonos con Pancho Villa*”, tomado de <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas>

² Siglas de Cinematográfica Latinoamericana, Sociedad Anónima.

prostituta dentro de nuestro cine. Con una atmósfera heredada del expresionismo alemán, *La mujer del puerto* (1933) sorprendió al México de la época por lo fuerte de su temática (incesto) y por su buena realización. *Janitzio* (1934) de Carlos Navarro, *Dos monjes* (1934) de Juan Bustillo Oro y *Redes* (1934) de Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, son otros de los filmes destacados de la época. Chano Urueta, Gabriel Soria, Juan Orol y Miguel Zacarías son algunos de los directores que iniciaron su carrera en esos años previos a la Época de Oro. (García Riera, 1986:47)

Para la producción nacional, el enfrentamiento bélico significó un momento importante para afianzar mercados y lograr presencia internacional. Los filmes mexicanos tomaron la delantera en la distribución, pues en Estados Unidos la guerra que se vivía en Europa significaba un mercado para la producción y venta de armamento. Hollywood descuidó sus mercados latinoamericanos y México se ocupó de atenderlos. Para 1945, año que marca el inicio de la “época de oro”, el cine nacional presentó en sus películas casi todos los temas, desde la prostituta urbana pasando por el melodrama campirano y caudillista, hasta los cuadros urbanísticos que como representaciones operísticas dignificaban la pobreza. Para Krauze³, la representación de la vecindad, de la pobreza y la marginación fueron “vistas” por la lente de Ismael Rodríguez en su celeberrima trilogía *Nosotros los pobres* (1947) y subsecuentes: *Ustedes los ricos* (1948) y *Pepe, el toro*

³ Tomado del programa “El cine mexicano” (2002) de la serie “México Nuevo Siglo”, Editorial Clío, libros y videos, Televisa, México

(1953). “La chorreada y “el torito” junto a “la tostada” y la “guayaba” son, por la fuerza de la repetición televisiva, desde entonces, verdaderos íconos de la cinematografía nacional.⁴

Fernández, Ga Valdón, Bracho, Rodríguez, Gout, entre otros directores, junto a cinefotógrafos como Gabriel Figueroa y actores: Félix, del Río, Miroslava, Infante, los Soler, Armendáriz, “Tin-tán” y sin duda, “Cantinflas” integraron lo que para muchos autores ha constituido la llamada “Época de Oro”, un período de creación de todo género de cintas: de la crónica indígena barroca de *María Candelaria* y *Flor Silvestre* (Fernández, 1943) pasando por el drama urbanístico de consecuencias sociales de *Una familia de tantas* (Galindo, 1948) hasta la comedia del “pobre dignificado”, en *El rey del barrio* (Martínez Solares, 1946) y sin olvidarnos de la historia cabaretil al estilo de *Las abandonadas* y *Salón México* (Fernández, 1945 y 1946)⁵.



⁴ Cabe apuntar que los filmes que interesan al presente trabajo han sido sistematizados y clasificados. Se expondrán en el siguiente capítulo con sus referentes contextuales y datos importantes para el lector, pues sin duda, estas producciones se realizaron simultáneamente con las que aquí se mencionan.

⁵ Fotogramas de esta página, tomados de <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas>. A la derecha, “*Salón México*” a la izquierda “*El rey del barrio*”. Al inicio de la página: “*María Candelaria*”.

Para García Riera y Posada (1997), la Época de Oro constituyó el período anterior a 1939 y los años de la guerra: “una abundante producción y un mercado bien establecido son dos factores básicos para que se presente una Época de Oro en cualquier medio. Nuestra llevada y traída Época de Oro del cine nacional no es más que la exitosa conjunción de ambos factores. Siendo puristas, los verdaderos “años dorados” corresponderían a los coincidentes con la Segunda Guerra Mundial (1939-1945)”. (García Riera, 1986).

A medida que avanzaba la década de los cuarenta y el mundo salía de la conflagración, el cine mexicano experimentó un proceso de decadencia no por la



producción de filmes o exploración de temáticas sino por el arrastre hegemónico del cine de Hollywood. Nuevamente, la industria del vecino país arrasó con las cinematografías nacionales - no sólo con la Mexicana- aplastándolas por la fuerza del “star system” y de sus estándares de

producción. Entre 1946 y 1955 se produjeron películas importantes: la miseria de los cinturones urbanos recreada ya no como estado de gracia, sino como mal social en *Los Olvidados* (Buñuel, 1950), la vida en la ciudad como sinónimo de caos y pérdida de valores de *Maldita Ciudad* (Rodríguez, 1956). Fueron los años en que se retomó a la prostituta y el cabaret como personajes y escenarios de la vida urbana de la Ciudad de México que crecía a pasos agigantados: *Aventurera* (Gout, 1950) y *Yo fui*



una callejera (Rodríguez, 1952), con Ninón Sevilla y Meche Barba en los roles estelares, respectivamente, otros íconos del llamado cine de rumberas. La invención de la televisión y el inicio de operaciones del primer canal en México, en 1950, significó también un revés para el cine mexicano. La novedad de la televisión se impuso ante los trillados temas, repetidos o retomados tras más de diez años de gloria.⁶

La "Epoca de Oro" quedaba atrás:

El cine mexicano comenzó a manifestar síntomas de no estar del todo bien. Para preservar el ritmo de trabajo alcanzado durante la guerra, las compañías productoras decidieron abaratar los costos de producción de las películas. De esta manera proliferaron los llamados "churros": películas de bajo presupuesto, filmadas en poco tiempo y de mala calidad en general. Bajo el gobierno de [Miguel] Alemán se decretó la Ley de la Industria Cinematográfica. En ella se dejaba a la Secretaría de Gobernación, por conducto de la Dirección General de Cinematografía, el estudio y resolución de los problemas relativos al cine. (García Riera, 1986: 160).

Entre los años cincuenta y sesenta, el cine mexicano de ficción experimentó su primera crisis temática y de estándares de calidad. Como se ha mencionado, la repetición de los argumentos y las producciones de baja calidad, aunado esto al desarrollo del nuevo medio, sumieron al cine en un letargo, en un período de supervivencia del mercado interno en el que solo sobresalieron algunas cintas, especialmente las de Luis Buñuel, que inicia su etapa productiva en el cine mexicano. *Nazarín* (1953) y *El ángel*

⁶ Fotogramas de "*Los Olvidados*" y "*Aventurera*", respectivamente (página anterior), tomados de <http://cinemexicano.mtv.itesm.mx/peliculas>

exterminador (1962) son algunas de sus obras más notables. Surge también como revelación Luis Alcoriza con *Tlayucan* y *Tiburoneros* (1961, 1962).

En las siguientes dos décadas sobresalió dentro de la producción nacional un período importante para el tratamiento temático de este trabajo: surge y se consolida el cine fantástico que, con la combinación de las hazañas de los luchadores mezcladas con fenómenos extraterrestres, sobrenaturales y hasta esotéricos, construyeron un género fantástico, con toques de ciencia ficción a la mexicana. Fueron el cine de luchadores –con “El Santo”⁷- y el de personajes místicos –Zovek y Kalimán- los que popularizaron nuevamente el cine nacional creando todo un nuevo género de culto⁸. Otros temas recurridos, fueron las aventuras de jóvenes rebeldes en contra de una moral que se antojaba arcaica y a destiempo, -con los Teen Tops, Enrique Guzmán y Angélica María- (*Fiebre de Juventud*, Corona Blake, 1966; *Romeo contra Julieta*, Soler, 1966) así como las “damas del drama” de la inaugurada etapa: Marga López, Amparo Ribelles y Libertad Lamarque, (*Corona de lágrimas*, Galindo, 1968; *Cuando los hijos se van*, Soler, 1969;) figuras surgidas y popularizadas por la popularizada telenovela de Telesistema Mexicano y trasladadas al cine sesentero.



Los concursos de cine experimental, uno de los eslabones de la larga cadena de “rescates” del cine nacional, dieron a conocer varios directores nuevos en filmes como: *La*

⁷ Fotograma tomado de la cinta “*Santo en el museo de cera*” (Corona-Blake, 1962)

⁸ de éste, del de luchadores y místicos, se harán ampliaciones y precisiones en el siguiente capítulo, pues en esta etapa del cine de ficción se intensifica la producción de cintas con visiones en torno a la ciencia

fórmula secreta (Gámez, 1965); *Juego de mentiras* (Burns; 1967) *Viento Distante* (Láiter, 1965), y *En este pueblo no hay ladrones* (Isaac, 1965). Estos directores se adherirían pocos años después a una nueva ola de creadores más libres y creativos, reaccionarios ante un México en conflicto.

Sobre el cine “de luchadores” que toma elementos del género fantástico y la ciencia ficción para “armar” un género híbrido, se hablará en tema aparte, pues este período constituye un grueso importante de filmes que suman criterios sobre la representación de la ciencia en la ficción nacional.

3.4 LOS AÑOS DEL CINE ESTATAL

Las historizaciones sobre el cine mexicano han considerado al período de cine inaugurado por el presidente Luis Echeverría Álvarez como una etapa de profundas transformaciones en la manera de concebir el cine dentro de la sociedad mexicana, en ruta hacia su cosmopolitismo y complejización replanteando las concepciones que nosotros mismos, los públicos, teníamos del cine. Los emblemáticos años, 1968 y 69 marcaron profundos cambios, y el cine fue testigo de movimientos reaccionarios y políticas de cambio. “Entre 1970 y 76, el Estado amplió su participación directa en la industria cinematográfica, su intervención y concentración de poder han sido mayores que en toda la historia del cine mexicano”. (Costa, 1988:26).

Desde la mitad de la década anterior, el cine mexicano experimentó los embates del influjo hegemónico del cine estadounidense y la fuerte competencia de la televisión. “En 1964 se realizaron 9 comedias y 33 melodramas de ciudad, en los que

abundaron los desahogos juveniles y los regaños a los jóvenes, 17 “cabrito-westerns”, varios de ellos sádicos, o sea, la moda impuesta por Hollywood”. (Costa, 1988, 58). Los años de la producción “en serie” habían terminado y el cine ya no representaba el gran negocio para los estudios. Un movimiento crítico que invadió todas las esferas de la vida nacional impulsó a nuevos públicos a enfrentar el cine desde otras perspectivas: desde el movimiento cineclubista (Pérez, 2003) hasta el fomento de la crítica en el ámbito universitario con la creación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, de la UNAM, a mediados de los sesenta, que permitió abrir nuevos nichos: el cine independiente y experimental.

Para fines de los sesenta, Luis Echeverría, encargado por Gustavo Díaz Ordaz de Banco Nacional Cinematográfico, -institución de crédito a proyectos de películas de calidad- inició gestiones para mejorar la calidad del cine, recuperar el mercado interno y externo y con ello dar empleo a los trabajadores miles de agremiados al Sindicato Nacional de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (SNTPC)⁹. Los años del saliente régimen fueron para impulsar concursos de guiones, argumentos y dar cabida a nuevos directores y realizadores, en suma, modificar la imagen que el cine nacional tenía de sí mismo, de cara a una nueva década y a un nuevo régimen.

Tras los lamentables hechos ocurridos en 1968, con un estudiantado sensible y reprimido, una economía nacional que ahora mostraba “el otro lado del desarrollo estabilizador” (Villegas, 1974, en Costa, 1988) y con un profundo deseo de conectar a las clases medias, estudiantes, profesores e intelectuales, Echeverría asumió el poder en 1970 e inició el denominado “Proyecto Estatal”. A grandes rasgos, esta iniciativa integraba

⁹ Surgido del STIC.

al aparato productor estatal la infraestructura para realizar los filmes (los Estudios Churubusco, las productoras Películas Nacionales y Películas Mexicanas y la red de salas de exhibición agrupadas bajo la denominación Compañía Operadora de Teatros (COTSA). El Banco Cinematográfico quedó en manos de Rodolfo Echeverría, hermano del presidente electo, quien, como actor y figura del “show bussines” participó en 82 películas haciéndose llamar Rodolfo Landa.

Otras acciones del gobierno de Echeverría, encaminadas a mejorar la producción



cinematográfica, fueron: la reconstitución de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas y de la entrega del Ariel, en 1972; la inauguración de la Cineteca Nacional, en 1974; la creación del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y de las

productoras Conacine (Corporación Nacional Cinematográfica S.A.) y Conacite I y II, en 1975. Para García Riera (1986), el cine mexicano producido de 1970 a 1976 es considerado, por muchos estudiosos de nuestra cinematografía, como uno de los mejores que se hayan hecho en nuestro país: *El castillo de la pureza* (Ripstein, 1972), *El rincón de las vírgenes* (Isaac, 1972), la trilogía *Canoa*, *El Apando* y *Las poquianchis* (Cazals, 1975 y 1976), *Actas de Marusia* (1975) del chileno Miguel Littín, *La pasión según Berenice* (Hermosillo, 1975), *Lo mejor de Teresa* (Bojórquez, 1976), *Los albañiles* (Fons, 1976) y *Cananea* (Fernández Violante, 1977), entre otras¹⁰.

¹⁰ Fotogramas de “*Las Poquianchis*”, (página anterior) “*Canoa*” y “*El castillo de la Pureza*”, (página siguiente) respectivamente, tomados de <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas>



Nunca antes habían accedido tantos y tan bien preparados directores a la industria del cine, ni se había disfrutado de mayor libertad en la realización de un cine con ideas avanzadas. En general, el cine del sexenio de Echeverría puede considerarse como un cine crítico, incisivo, a veces demasiado preocupado por temas sociales y políticos. Por primera vez en la historia de nuestra cinematografía, la realidad social de la clase media se vio retratada en la pantalla. El cine de los setentas abandonó los antiguos clichés y se abocó a combinar la calidad con el éxito comercial. (García Riera, 1986: 285).

Durante poco más de seis años, el cine mexicano de ficción diversificó sus temas, recreó otro tipo de historias y se enfrentó a la iniciativa privada desde los presupuestos estatales consiguiendo, en notables momentos, la aceptación y valoración de las audiencias. Una nueva generación de directores y realizadores, muchos surgidos del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), dieron al cine nacional un rostro nuevo. Costa (1988) y Aviña (2004) entre otros muchos autores, coinciden en señalar que el régimen siguiente, el de José López Portillo, dio fin a un período e inició otro, caracterizado por las cabareteras, el burdel y la comedia barata; el sexo, su principal “atractivo” se enraizó en la pobre producción fílmica hasta entrados los años ochenta.

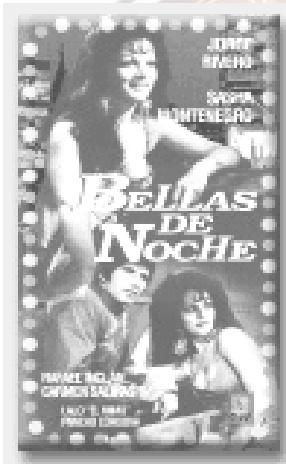
Durante esta etapa, específicamente en 1978, Cazals filmó *El año de la peste*, filme sobre una mortal epidemia en la ciudad de México que se erige como uno de los contados ejemplos de cine de este tipo, que para esos años abundaba en la fílmica de Estados Unidos.

3.5 EL “NUEVO” CINE MEXICANO

García y Coria (1997) entre otros autores, exponen que el cine mexicano de ficción ha estado plagado de definiciones y encasillamientos: época de oro, decadencia y nuevo cine son algunas de las categorías impuestas por analistas y críticos pero que no son un



referente obligado para estudiar o apreciar el cine nacional. En todos los períodos existieron buenos, malos y pésimos filmes. Estos autores consideran que el cine “nuevo”



surge en el echeverrismo, con nuevas posturas y nuevas tendencias, con tratamientos no observados con anterioridad y con la agudeza crítica que impusieron los años setenta. Los años del cine estatal permitieron las primeras superproducciones en Panavisión que “festejaron” la historia oficial en *Reed, México Insurgente* (Leduc, 1970), el sincretismo religioso erotizado en *Auandar Anapu* (Corkidi, 1975), ilustraron la novela

latinoamericana surgida de las plumas de José Donoso y José Emilio Pacheco con *El lugar sin límites* (Ripstein, 1977)¹¹.

¹¹ Fotograma de “El lugar sin límites” obtenido de <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas>



Entrado el régimen “Lópezportillista”, el interés por el cine decayó. Como señala Costa (1988) la “apertura” del período anterior obedeció más a intereses personales que a una verdadera naturaleza amante del cine y de sus posibilidades creativas. Las producciones privadas, casi aniquiladas en la etapa estatal dieron a las masas figuras como “la India María”¹², que junto a “Cantinflas” fueron quizás las más aventajadas en taquilla por la simpleza de sus historias y el contraste con un cine distinto y erudito. En 1982, el incendio de la Cineteca Nacional –el archivo filmográfico más importante del país- dejó entrever el desinterés del gobierno de Margarita López Portillo, al frente de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) a quien años atrás advirtieran de la necesaria inversión para aislar el material inflamable que terminó por consumirse por el fuego, por arruinar el acervo fílmico de toda una industria. Margarita López Portillo ha pasado a la historia, después de muchos años de silencio sobre su actuación en las directrices del cine nacional como la responsable de un incendio que pudo evitarse con nueve millones de pesos que se desviaron para filmar en ese año *Campanas Rojas*, (Bondarchuk, 1982) coproducción con Rusia que costó 25 millones y no logró recuperar ni el 50% de su inversión.

Para fines de los setenta, los cineastas favorecidos con recursos económicos y apoyados en sus proyectos en el régimen anterior, afirmaron: “el cine actual evita la concientización de las masas y ofrece solamente sexo, prostitución y degeneración”. (Costa, 1988:171). La moral inquisidora de años atrás, que exigía respeto al lenguaje y negaba el desnudo, transformó sus criterios para dar rienda suelta al erotismo, la miseria

¹² Carteles de “La presidenta municipal” y “Bellas de Noche” (página anterior), tomados de www.lagunafilms.com

humana, moral y sexual llevada a la pantalla con máximo realismo y “exquisita” crudeza. Los temas fueron, en gran medida, constantes acerca de la pobreza, la miseria, la prostitución y la decadencia moral con desnudos integrales y escenas de sexo explícito: *La india* y *El hombre desnudo* (González, 1976, 1977)

Abandonando la estética visual y el realismo fundado en los setenta por la nueva ola de directores, el cine de los ochenta se abre al sexo y la comedia; al simplismo y marginalidad como temas eje ante el descuido del estado y la impavidez de los directores anteriores. El camino estaba marcado por el negocio, las ganancias, por no exigir grandes presupuestos de producción ni profundidad argumental: se trata sin duda del cine de ficheras, prostitutas, cabareteras y albures. Entre 1980 y 82, que marcaron el fin del período del presidente López Portillo, solo algunas cintas logran destacar en la taquilla, generalmente de corte ranchero como *Pistoleros Famosos* (Loza, 1980), la exacerbación del machismo con los filmes de Vicente Fernández: *Un hombre llamado el diablo* y *Todo un hombre*¹³ (Villaseñor, 1981, 1983) y los intentos –algunos fallidos- de Televisa, de incursionar en el cine masivo con su filial Televisine: *Lagunilla, mi barrio* (Araiza, 1981); *El mil usos* (Rivera, 1981). Pedrito Fernández y sus secuelas mochilesacas y de niño héroe representaron el icono de la puerilidad ochentera.



Entre la llamada “industria residual” o sea, las productoras privadas sobrevivientes y la fuerza industrial representada por Televisine, los primeros cuatro años del nuevo gobierno se enfocaron a la fichera y el albur como ejes temáticos fundamentales. *La*

¹³ Cartel de “*Todo un hombre*” obtenido de www.lagunafilms.com

Pulquería I, II y III; *Los verduleros I, II y III* y variantes de canciones de moda: *Pedro Navaja* (Obón, 1984) convirtieron a Andrés García, Sasha Montenegro y Carmen Salinas en figuras del cine nacional ochentero “de ficheras y talón”. Señala Coria (1997) que “entre 1981 y 1982, el estado produjo apenas catorce largometrajes”.

Para 1984, ya en el primer bienio del sexenio de Miguel de la Madrid, para resarcir las inexcusables pérdidas ocasionadas por el incendio a la Cineteca Nacional, y en franco afán por hacer algo con el cine, que se debatía entre la vida y la muerte en la peor de sus crisis, se fundó el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), cuya función al igual que la de los dos anteriores presidentes, sería “rescatar al cine nacional y volver a la época de oro”. Alberto



Isaac fue el encargado de dirigir el “nuevo proyecto presidencial” que daría una nueva imagen a nuestra cinematografía. Durante casi diez años, IMCINE trató de financiar nuevos y originales proyectos, que se perdieron entre lo operístico de sus planteamientos y la densidad de sus tratamientos. Versiones cansadas y acartonadas con aire de intelectualismo, películas de gran presupuesto pero con poca rentabilidad en un México acostumbrado al albur y fascinado con Hollywood. Era el cine nacional, sinónimo de aburrimiento revestido de eruditismo mal logrado: *Frida, naturaleza viva*, (Leduc, 1983); *El corazón de la noche* (Hermosillo, 1985); *Orinoco* (Pastor, 1984); *Los motivos de Luz* (Cazals, 1985)¹⁴ y *El imperio de la fortuna* (Ripstein, 1985).

¹⁴ Fotograma de “*Los motivos de Luz*” y “*El imperio de la fortuna*” y “*Frida, naturaleza viva*”, (página siguiente) respectivamente, tomados de <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas>



Dos sexenios después, el deterioro de IMCINE fue obvio con la renuncia de Pedro Armendáriz Jr. al consejo consultivo: “llevamos un año y pico y no pasa absolutamente nada”, dijo, y abundó sobre la ineficacia del instituto: “no tenemos dinero y utilizamos el ochenta por ciento de nuestro presupuesto en boberías”. La última esperanza de IMCINE fue su quinto director, el cineasta Diego López, designado el 20 de septiembre de 1986. (Coria, 1997)

Ya en el nuevo régimen, durante el “salinato” de los primeros años de la década de los noventa, el cine nacional agudizaba sus problemas, IMCINE produjo efímeros filmes adaptándose a las circunstancias tanto económicas como ideológicas del México debatido entre la modernidad y la debacle económica. Se dejó ver un clima de poca inversión en el cine financiado por el Estado pues se avistaba la quiebra de la paraestatal COTSA como ente de distribución nacional. Los tiempos del Banco Nacional Cinematográfico quedaron atrás, la administración anterior lo liquidó y sumió a IMCINE en una profunda crisis presupuestal. Los años noventa, registran una anómala producción: siguen en la cartelera filmes de ficheras y albures, la comedia familiar al estilo Televisa –

con la detestable secuela de *La risa en vacaciones* y el surgimiento del cine fronterizo con temas de mafiosos, narcos y mojados, de esta corriente destaca Mario Almada como el vengador y justiciero al estilo Ranger.

Destaca en los años noventa una generación de directoras egresadas de escuelas de cine, algunas de ellas sobreviven hasta hoy: Maryse Sistach, María Novaro y Busi Cortés. Roberto Schneider, Guillermo del Toro, Luis Mandoki, Luis Carlos Carrera, entre otros, ya fuera de las aulas se erigieron como los nuevos hacedores del destino del cine del fin de siglo. Muchos de ellos emigraron a Hollywood desde donde ahora nos mandan sus proyectos, ante la falta de apoyo nacional. No puede hablarse de una fecha específica para el nacimiento del “nuevo cine”, más que eso, el cine nacional ha tenido momentos gloriosos y etapas vacías y confusas; logros creativos y túneles sin fondo. Nuevo cine ha existido desde los años setenta, desde que se abre la puerta a nuevos directores, productores y actores, pero también a una nueva ola de líneas temáticas y argumentales que dejaron ver “otro cine” uno distinto al de la cacareada “época de oro”.



También es preciso señalar que el cine mexicano de ficción ha atravesado las oleadas políticas y económicas impuestas por las administraciones públicas en sus diferentes sexenios. Concebido como un pretexto institucional, el cine nacional fue arropado y desgarrado por cada sexenio; de acuerdo a los intereses del poder, la industria ha servido para capitalizar deseos e inquietudes e incluso compromisos políticos con actores-funcionarios y estrellas sin brillo

intelectual que bajo el amparo del poder financiaron los proyectos filmicos que más convinieron a sus intereses. Algunos autores refieren filmes y directores: *Como agua para chocolate*, (Arau, 1992), Alfonso Cuarón con *Solo con tu pareja* (1991) o la multipremiada *El callejón de los milagros*¹⁵ (Fons, 1995) como los parteaguas entre un cine y otro; entre uno viciado o viejo y otro dignificado o nuevo; sin embargo, en todos los períodos citados en este apartado han existido buenas, regulares y malas cintas, pero que ahora, a la luz de más de 20 años de “nuevo cine” podemos visualizarlas como parte de un México diverso, plástico y colorido, el que se antoja trágico y esperanzador a la vez. Dentro de toda esta producción, ejemplos aislados pero presentes en una cinematografía inmersa en contextos más grandes representaron a la ciencia, con las variantes propias de la producción nacional y bajo sus contextos específicos, que en el siguiente capítulo serán explorados en forma particular.

Los años recientes dejan ver en el cine mexicano de ficción un panorama difuso, inconstante, que a ratos se antoja alentador y por momentos se siente igual o hasta peor que las crisis antes mencionadas. Las producciones recientes: *Sexo, pudor y lágrimas* (Serrano, 1998), *Y tu mamá también* (Cuarón 2001) o la multipremiada *Amores perros* (Iñárritu, 2001) son ejemplos aislados de un cine que sobrevive a las presiones de un mercado arrinconado



¹⁵ Fotogramas de “*Como agua para chocolate*” (página anterior) y “*El callejón de los milagros*”, “*Cronos*” y “*Solo con tu pareja*” (página siguiente) obtenidos de <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas>

por Hollywood y los nuevos amos de la taquilla: los monopolios privados de la distribución que determinan fechas de estreno para los filmes así como número de salas de exhibición en sus complejos. Grosso modo, las cosas no han cambiado mucho, el cine nacional sigue luchando, sobreviviendo a las competencias y en una eterna, incansable lucha por obtener una identidad, un rostro que lo identifique y que por muchos años ha permanecido pálido. Como cierre de este capítulo, se ofrece un cuadro cuantitativo en la siguiente página sobre la producción de películas en México, desde 1938, el cual ilustra las variaciones en la creación cinematográfica hasta 1996.



PRODUCCIÓN DE PELÍCULAS EN MÉXICO ¹⁶ A PARTIR DE 1938	
1938	57
1939	38
1940	27
1941	37
1946	72
1947	57
1948-52	101 ¹⁷
1953	118
1964	59
1970-76	70
1980-89	88
1990	104
1991	36
1992	48
1993	58
1994	56
1995	14
1996	16

Fuente: Informes de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica.

¹⁶ Se omiten algunos años por carecer del dato

¹⁷ En promedio por año durante este período.